

¿Qué hay de Chile en el cine?

O

¿qué hay de cine en Chile?

texto y entrevistas por Valeria Valenzuela

Hacia el año 2000, se cumplirá un siglo desde que en nuestro país, por primera vez, se ve y se experimenta con el arte de la cinematografía. Sin embargo, este dato resulta contradictorio si revisamos la escueta producción nacional y el nivel de desarrollo que ha tenido la cultura cinematográfica en nuestra sociedad, fuertemente influenciada por la industria estadounidense que ha copado el mercado, llenando la cartelera de éxitos de taquilla que, en general, no contribuyen precisamente a la cultura de nuestro país.

Respecto a las realizaciones nacionales cabe destacar que, además del permanente problema de la falta de medios económicos para la producción filmica, la historia de nuestra cinematografía se ha visto, en reiteradas ocasiones, intervenida, descontinuada. El caso más cercano se produce en 1973, cuando un número mayoritario de realizadores chilenos salen al exilio, interrumpiendo trabajos que se pierden (caso de *Palomita Blanca*, Raúl Ruiz) o que se continúan fuera (*La batalla de Chile*, Patricio Guzmán). De esta forma, la producción nacional queda inmovilizada, abriéndose un largo paréntesis en la historia de nuestro cine.

En 1978, se realiza un largometraje de ficción, *Julio comienza en Julio*, de Silvio Gaiozzi; que se presenta como un hecho aislado, junto al inicio de trabajos en video, principalmente documentales, que aluden al proceso político chileno y cuentan con financiamiento de organismos extranjeros.

Tendrán que pasar casi 10 años, hasta inicios de la década de los 80 para sentir como comienza a estructurarse, a reagruparse gente que se había mantenido totalmente desarticulada, que inicia los primeros pasos de recuperación de este moribundo estado de la cinematografía nacional.

"La vida siempre es más fuerte que la muerte, la vida siempre es más fuerte que la opresión, la vida y la esperanza son más fuertes que la democracia, que la dictadura... y la gente tiene que expresarse según todos los puntos de vista, el poeta escribiendo, el pintor pintando, y la gente de imágenes tiene que producir imágenes".

"Así, los que se quedaron en el país después de 1973, trabajando en publicidad, se pusieron de pie, reflexionaron y eligieron. ¿Comerciales? Por qué no; pero lo que yo quiero decir es expresión cinematográfica, es mi guión, mi historia, la de mi amigo, la de mi mujer, es la memoria de mi barrio, de mi pueblo...' Sacaron los guiones de los cajones, que eran como sueños, casi imposibles; poco a poco empezaron, con presupuestos muy restringidos, sólo para pagar cintas de sonido y película para filmar; el resto era participación de amigos actores, de amigos que prestaban sus casas como locación, de técnicos que no cobraban por su trabajo. Así se armaron las películas. La respuesta técnica que se articuló frente a la problemática de hacer o no hacer cine, fue la que determinó el inicio de un nuevo período post-1973."

El comentario es de Jean Pierre García, francés, crítico, director del festival de cine de Amiens, venido para apreciar el panorama actual de nuestro cine y preparar una muestra, tras hablar con la mayoría de los realizadores activos y ver alrededor de 25 películas, de largo y cortometraje, cine y videos, 16 y 35 mm., documentales y de ficción.

Auge de capacidad expresiva

Nos encontramos actualmente frente a nuevas propuestas cinematográficas, que difieren de lo que se produjo en los años 60. "En términos de contenido temático no hay continuidad", dice García, "el cine anterior a 1973, era un cine de directores que expresaban ante todo sus ideas políticas. El trabajo que se reinicia en la década de los 80 es más una reinención del cine, articulado con otras características: que carece de influencias propias, un desconocimiento casi absoluto del trabajo que se hizo anteriormente en Chile y que carece también de una cultura cinematográfica amplia".

Cabe destacar que el cine chileno, a lo largo de toda su historia, ha mantenido un rasgo permanente, que es su condición de cine hecho a punta de voluntarismo, sin que el subdesarrollo del país haya permitido que se generen presupuestos para asumir la producción cinematográfica.

García plantea que en estos momentos, en Chile, se destaca una gran diversidad de formas de expresión, diversos formatos, distintos géneros. "Son ángulos de penetración del lenguaje de las imágenes muy diferentes. Hay, hoy día, las bases de una expresión cinematográfica".

Ahora, hablar de un resurgimiento del cine chileno, resulta prematuro. Todo lo que se ha gestado ha sido a par-

Hay algo allá afuera, Pepe Maldonado

Maldonado inicia su trabajo como cineasta a principios de este año, habiendo realizado con anterioridad diversos videos.

Su película, actualmente en período de rodaje, es un largometraje de ficción protagonizado por Luz Croxatto y Luis Gneco, y está siendo filmado en pleno centro de la capital.

— *¿Cuál es el tema de Hay algo allá afuera?*

La idea parte del asunto de la doble identidad, de la dualidad permanente que existe en cada ser humano. Hay tres personajes que en el transcurso de la historia se enlazan. Teniendo un final sorpresivo, que no lo puedo contar, porque ahí está la anécdota central de la película.

— *¿Dentro de qué género podrías clasificar tu película?*

Dentro del género de suspenso psicológico y de cine fantástico, por su temática que no es realista; el personaje protagónico se ve enfrentado a un acontecimiento a partir del cual comienza a delirar en una tecla subjetiva. La puesta en escena reafirma el concepto de fantástico por lo poco objetivo de su tratamiento, hay una visión subjetiva del espacio.

— *¿De dónde proviene el financiamiento de esta realización?*

La película en la primera etapa parte con un financiamiento particular, con el que se compra lo prioritario: material celuloide y material para sonido. Los equipos se consiguieron con productoras que dan facilidades, como 50% de descuento, convenios de pagar a tantos días después de iniciado el rodaje o cuando la película se venda, etcétera. En una segunda etapa la película fue adquirida por una distribuidora cinematográfica que adelanta una suma de dinero, que permite terminar en buena forma la película y llegar a su exhibición.

— *¿Te interesa ganar dinero con esta película?*

Después de hablar con la distribuidora y ver que se mueven por un contrato absolutamente comercial, pensé que podría ganar algo... pero ese no es el objetivo principal. Lo más importante para mí ya se está logrando; el reconocimiento y la posibilidad de financiar un segundo proyecto en condiciones mejores a las de éste; esto se logra teniendo una buena carta de presentación y considero que con la que yo voy a entrar al mercado es bastante buena.

Yo me la estoy jugando a ganador. Eso es en esencia lo que mueve todo, lo que está haciendo que la gente vaya al edificio 21 de Mayo y se quede hasta las 3 A.M., reventado, para después irse a las 9 A.M. a grabar *De chincol a jote* (programa de TV en Chile; n. de la r.), por ejemplo. Es una voluntad ganadora, porque no hay estímulo de dinero, es porque se cree en la opción.

— *¿Qué elementos de vinculación podrías establecer entre tu película y la*

producción cinematográfica nacional del último período?

La única conexión que tiene con lo chileno es que el decorado es Chile, pero no desde una perspectiva típica o de tarjeta postal. Es una mirada subjetiva del Santiago que todos vemos: al caminar por el Pasco Ahumada, uno fantasea; así ve Santiago el personaje de la película, no verá el cerro Santa Lucía ni la torre Entel, sino lo que su imaginación desea.

En este país hay una cantidad de códigos que uno se ha armado para soportar la realidad de la dictadura, cada uno filtra en forma particular la historia de su entorno social. Si bien la película no es contingente, no es obvia, antropológica, ni ninguna de esas claves, el hecho de que sea ficción o fantástica no está pensado como una evasión, ya que el subtexto que hay detrás, léase o no, es toda esa otra parte de este país, que está en el inconsciente de las personas o en la propuesta más subjetiva. V.V. (X)



Foto: Rodrigo Barriuso

tir de instancias aisladas. Las condiciones económicas siguen siendo las mismas. Sin embargo ha habido un auge en términos de la capacidad expresiva; preocupación por el lenguaje cinematográfico, por la capacidad de decir cosas con el cine; incorporación de nuevos géneros; lo que nos muestra un panorama general alentador, en términos de lo que se puede empezar a gestar.

J.P. García dice: "Considero que no es posible aún hablar de cine chileno, sino de cine en Chile, porque en estos momentos es todavía muy frágil, está saliendo de una larga enfermedad, es un cine convalesciente".

Todas las películas que se han hecho en el último tiempo han sido producidas con bastante esfuerzo y con mucha dificultad. No ha emergido ninguna instancia que permita fluidez en el desarrollo de la cinematografía nacional. Los realizadores de este período financian sus películas con dinero propio o con préstamos de particulares; abaratando los costos con el trabajo no remunerado de actores y técnicos, y las facilidades que dan las productoras, dueñas de los equipos de filmación.

Hasta qué punto

La mayoría de la gente que hace cine en Chile, trabaja, para ganarse la vida, en publicidad; ya que ha sido el único espacio real y práctico desde donde es factible ejercer el oficio cinematográfico, que permite tener un quehacer diario de soporte para la dedicación al cine, a la imagen; ya sea como montajista, creativo, fotógrafo o director. J. P. García agrega: "Frente a la ausencia absoluta de política estatal en el área de cine, el trabajo publicitario es una respuesta original y que anda, pues hay películas. Hay producción, eso es importante, esta respuesta la dieron los directores y yo, como hombre de cine, estoy muy agradecido a estos hombres que no se callaron e hicieron cine a pesar de todo".

Es un hecho que la publicidad ha capitalizado la industria cinematográfica, y sin industria no habría desarrollo de la especialidad. Ahora, cada realizador sabrá hasta qué pun-

to va a ser arrastrado, compenetrado, alienado por el mundo publicitario que le toca vivir. Es muy posible que se adquieran *tics* no pertinentes al cine, pero que sin embargo pueden llegar a ser utilizados con ventaja dentro de la creación filmica.

Huellas visibles

Así como las producciones cinematográficas del último período tienen como características comunes el ser realizaciones de bajo presupuesto y el que la mayoría de sus creadores están incorporados al mundo publicitario, hay otros nexos, relativos al sentimiento y la experiencia humana, que las vinculan entre sí.

El hecho que estos trabajos se concreten en un período tan fuertemente determinado por su condición socio-política produce búsquedas e inquietudes comunes a todos los realizadores.

Esto puede verse en la opinión de algunos cineastas respecto a sus obras y al resto de la producción nacional del último período:

— Juan Carlos Bustamante (*Historias de lagartos*): "Tienen algo, una visión de intimidad, de reflejo subjetivo de un espacio, de una transmisión de sensaciones que pasa más allá del discurso aceptado por todos; es como una búsqueda hacia adentro difícil de lograr y de aceptar".

— Pepe Maldonado (*Hay algo allá afuera*): "Si yo he tenido la suerte de que no me han matado ni torturado a nadie, pero sí he leído en diarios que han degollado gente, es lógico que eso llegue a mí, que entre en mí; ahora, el proceso de codificación es diferente, porque mis referentes culturales y mi sensibilidad son otros. Todos tenemos opciones distintas de codificar las cosas. Mi película no está desligada del proceso político que se avecina; si se vuelve a la democracia con todos sus valores y esquemas, la película debería ser un punto de partida de una opción abierta, de criterio amplio, representa una nueva etapa".

— Pablo Perelman (*Imagen latente*): "Todos tienen un



Historias de lagartos, Juan C. Bustamante

Aún cuando esta no es su primera película, él la considera como si lo fuera, por ser la primera que realiza solo.

Pese a desempeñarse en forma permanente en el mundo de la publicidad, esto no ha sido obstáculo para la continuación de su labor como cineasta.

— ¿Qué trataste de expresar en *Historias de lagartos*?

Yo quise, en esta película, ahondar en lo más esencial en nosotros, los restos de este paisaje, de esta ruralidad, de estos espacios latinoamericanos. Aunque la gente viva en la modernidad aparente de sus grandes ciudades, creo que el chileno, in-

conscientemente, porta una raíz muy fuerte en el paisaje. En la película hay un intento de que nos reconozcamos. Hay esta sensación de un Chile quebrado y absolutamente individualista, por más que estemos sumidos en un asunto colectivo.

— *El paisaje que escogiste es inhóspito, desértico...*

Lo que me interesa es la sensación de desvarío de los tipos aislados en un paisaje concreto, para reforzar un poco la idea de aislamiento interior que están sumidos los personajes, gente buscando en los confines de estos mundos sin respuesta, donde están solos con sus visiones personales. Por eso es que elegí estos sitios baldíos, para utilizarlos como respuesta a la soledad de seres absolutamente incomunicados. La naturaleza se encuentra en su máxima expresión, hostigando, moldeando, pero a su vez, distante.

— *¿Cuál es la estructura narrativa de la película? ¿Por qué la opción de tres historias?*

La película es un desafío a la narrativa tradicional a que estamos acostumbrados en Chile. Lo que me propuse fue dar cuenta, con una nueva forma y contenido, de una realidad atomizada, individualizada. Hay una intención de romper con una literalidad que hay, o que ha habido, en muchas de las obras chilenas,

latinoamericanas, un exceso de codificación, un saber de antemano que cada mecanismo trabaja y produce tal reacción. Eso para mí no tiene gran valor.

Esta película es una propuesta abierta. Hay un intento de que vaya trabajando subjetivamente plano a plano, y no en la forma literal establecida de narración lineal.


— *¿A qué género cinematográfico se acerca tu película?*

No lo sé, habría que definirlo; tal vez podría vincularse al fenómeno del realismo mágico que se ha dado en la literatura, pero no como un traspaso de lo literario a lo fílmico, porque son dos medios distintos, con soportes diferentes.

A mí me interesa rescatar e incorporar las parcelas menospreciadas o reprimidas por pudor o prudencia: lo caótica, lo demencial, las zonas oscuras de la mente, lo onírico, lo desmesurado, como respuesta a un orden, a este orden, a esta aparente pulcritud, a esta falsa moral que nos imponen. En la película hay un acercamiento a esa lectura.

Trabajar la posibilidad de interiorizar al espectador a un nivel de elaborar, de pensar, donde juega un rol protagónico en la comprensión del film, donde tiene que realizar un trabajo intelectual, donde tiene el derecho de completar la historia. En la película hay una ruptura de los códigos establecidos.

Yo me pregunto ¿qué es lo que hace que en veinte páginas Juan Rulfo, con *Pedro Páramo*, de cuenta de la historia de un pueblo de una forma mucho más veraz que un tomo entero de la historia de México?, ¿qué es lo que logra que en estas veinte páginas se pueda sentir y comprender tan bien la cultura latinoamericana, los mitos, los miedos, la historia de un pueblo?

Eso es lo que busco, ese lenguaje universal, esa sensación de universalidad. Lo que está escondido en lo más hondo del ser humano, lo esencial del él. V.V. 



parentesco, hay una actitud de búsqueda en términos de forma y contenido, una búsqueda de la verdad personal. Se utiliza una forma de hablar de la realidad, sin ser políticos ni publicistas, sin ser panfletarios, se parte de las verdades más íntimas.

El grupo de cineastas chilenos que estamos produciendo en este momento, o que hemos producido en un pasado reciente, junto a los técnicos que son tan autores como los directores, sentimos algo bien fuerte en común, todos participamos en la franja política, por ejemplo, y compartimos la sensación de que estamos llegando a concretar una especie de movimiento del cine chileno".

Difícilmente podrán olvidarse

Jean Pierre García también encuentra elementos comunes en los contenidos de las producciones de este período:

"Se ve en forma permanente el miedo y el terror en sí mismos, la búsqueda por dominarlo, la desesperación.

Este cine podría vincularse al cine negro, que se dio en E.E.U.U. en los años 50, películas policíacas o de espías, donde hay una sombra terrible que está encima de ti comiéndose tu sol, comiéndose tu esperanza, y si te vas hacia otro lado, la sombra se desplaza contigo, amenazándote siempre. Este peligro permanente está, a veces en forma alusiva, a veces claramente expresado, pero está en todas las películas chilenas.

En *Sussí*, que puede pasar por comedia, el hombre que tiene un amor con ella (Bastian Bodenhofer), casi no habla, es extraño, habla con señas, está escondido.

En *Imagen latente*, esto se da en forma evidente. En la primera imagen hay hombres que huyen sin parar, no se sa-

be de qué. Esto es una característica de este país y es también una característica de este cine policíaco.

En *Hijos de la guerra fría*, esta huida permanente puede vincularse con el hombre que anda sin parar como si quisiera llegar a la luz.

En *La estación del regreso*, se ve a una mujer que busca a su esposo, tratando de rehacer el camino que él hizo, realiza una investigación policial para dar con su paradero.

Todas estas características, desde el punto de vista cinematográfico, son pertinentes a las películas policíacas".

— ¿Cómo podrías relacionar estas producciones con las que han sido realizadas en el exilio?

"El cine del exilio es un cine del dolor, del destierro, de la amargura. El cine producido dentro del país es también un cine de exilio, de exilio interior. Es como si hubiera dos Chile con un mismo cine, vinculados por el sentimiento de exilio que cada individuo lleva en lo más profundo de su existencia.

Esta sensación de exilio interior en cada cineasta también se produce en la cinematografía latinoamericana de otros países que han sido víctimas de dictaduras".

— *El fenómeno del nazismo en Alemania arrastra obsesiones que envuelven a los realizadores de este país. ¿Consideras que algo similar podría pasar con los cineastas chilenos?*

"Indudablemente el recuerdo de los desaparecidos y de los estragos que dejó la dictadura en Chile no va a acabarse ni en diez ni en veinte años; la memoria de esta sombra peligrosa que hay detrás de cada hombre o de cada mujer, como un enemigo que no se ve, pero que está presente en todas partes. Este período se va a manifestar de modo alusivo en esta generación y en la próxima, a lo largo de toda la creación en términos de cine.

Efectivamente, como Fritz Lang no se podía olvidar del nazismo, los realizadores chilenos difícilmente podrán olvidarse de la situación que ha vivido este país".

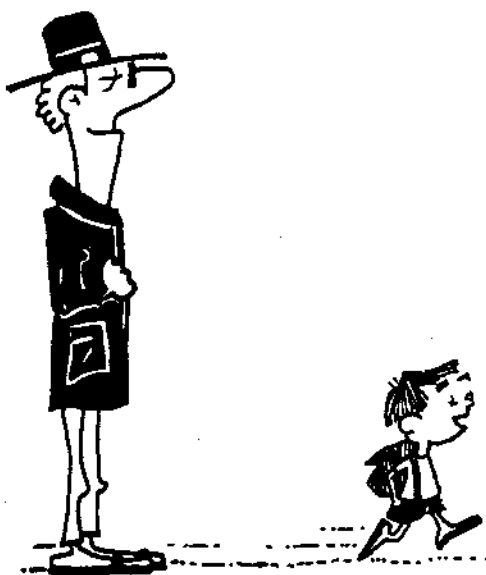


Imagen latente, Pablo Perelman

La primera obra individual de Perelman, fue estrenada en diciembre de 1987, en el Festival de Cine de la Habana, Cuba. A mediados de 1988 es presentada a la censura cinematográfica chilena, la cual prohíbe su exhibición por considerarla una "versión parcial e interesada de la realidad, que no contribuye al concepto de la reconciliación y promueve la vigencia de la teoría de la lucha de clases".

— *¿Cuál es el tema que trata la película?*

En términos genéricos, trata de los detenidos desaparecidos; está construida en torno a una experiencia muy concreta y personal: mi relación con mi hermano desaparecido. Es una interpretación a largo plazo de la experiencia vivida.

Si a la película se le pudiera encontrar un sentido amplio, pretendería hablar o reflexionar sobre la condición de reprimido indirecto, que todos compartimos. Es parte de la experiencia de las protestas, de la experiencia del miedo, de cómo éste inmoviliza frente a la acción política y comienza a rechazarla. En base a esto se concibe el guión concreto.

La filmación se realiza a tres años de las protestas y justo antes del comienzo de lo que nos conduciría al plebiscito. La película, si hubiera sido exhibida, tendría que haber producido un diálogo entre el equipo realizador y el público; esto no sucede porque el filme es censurado.

De esta manera, de ser un diálogo se transforma en una declaración, una especie de tesis de un artista; cosa que no era para nada la película, que fue planteada como una reflexión, como un diálogo entre el equipo realizador y el público; esto no sucede porque el filme es censurado.

De esta manera, de ser un diálogo se transforma en una declaración, una especie de tesis de un artista; cosa que no era para nada la película, que fue planteada como una reflexión, como un diálogo, como algo muy pleno de cuestionamientos, de dudas. Sin embargo, se transformó en un desafío.

De todas formas, cumplió uno de los propósitos más íntimos, el de haberla realizado, como un acto de venganza contra los que hicieron desaparecer a mi hermano.

— *¿Cómo fue financiada Imagen latente?*

Es una película que se hizo casi sin dinero, con aporte de actores y técnicos. El poco dinero que se juntó fue parte aportado por el equipo técnico y gran parte por gente del medio cinematográfico, que colaboraban con dinero o con película.

— *¿Te faltó dinero?*

Obviamente, aunque la película no tiene carencias técnicas graves. Desde un principio estaba planteada como una película muy encerrada; pero si uno se da cuenta de que tuvimos que filmar casi un año porque no podíamos filmar continuo, ya que teníamos que trabajar para vivir, hay cosas que habrían podido salir mejor si hubiéramos estado más concentrados en la filmación.

Pero por otro lado, la película tiene una falta de prisa en su realización que es muy buena, revisar lo que se ha hecho, poder repetir tomas... En general, no me arrepiento de la forma de producción. Fue buena, fue participativa, lo que es muy importante en una película como esta, donde vale más el aporte sentimental que el material.

La película todavía se está pagando, todos los técnicos y actores son dueños de ella; cada peso que entra se reparte entre todos los que participaron en la realización.



Foto: Valeria Valenzuela

Entre las reformas que se aprobaron en el último plebiscito, hay una referente al cine. El texto decía: "Se establece la censura cinematográfica y la ley regulará la censura de otras formas de expresión". Esta última parte se borra, quedando incorporado a la Constitución: "Se establece la censura cinematográfica".

Por Constitución se establece pues que el cine es un arte distinto, susceptible de censura; "eso, obviamente tendrá que ser modificado en forma inmediata", agrega Perelman. V.V. (X)